

# El significat de la música

Josep M. Mestres Quadreny

Acadèmic de número. jomequ@gmail.com

## Resum

S'examina de manera succinta la natura del so des del punt de vista de la física actual, seguit de com arriba el so fins al cervell, així com també els mecanismes de la percepció i el paper que hi juga la memòria. La música té la capacitat de expressar molt sense explicar res i poder dir moltes coses que no són expressables amb paraules. La música no necessita cap cotilla que li doni una forma determinada i pot ser expressada amb infinitat de formes diferents, la percepció de les quals, però, requereix una escolta activa que l'impliqui en allò que sent. Una peça musical només té el sentit que li dona cada auditor i aquest depèn de molts factors, entre els quals el grau d'educació de la percepció, el nivell cultural, la capacitat de sorpresa i el grau de creativitat.

## Abstract

### The meaning of music

This is a succinct examination of the nature of sound from the standpoint of today's physics, traced as how sound reaches the brain as well as the mechanisms of perception and the role played by memory. Music has the ability to express a great deal without explaining anything, and to be able to say many things that cannot be expressed by words. Music needs no moulds to give it a given shape, and it can be expressed in infinite different guises. However, the perception of music requires active listening that involves the listener in what they are hearing. A musical piece only has the meaning that each listener assigns to it, and this depends on many factors, including the degree to which their perception is educated, their cultural level, their ability to be surprised and their degree of creativity.

Es parla i s'escriu molt de com componen la música els creadors, de com la interpreten els instrumentistes i molt poc de com la senten els auditors, tanmateix cadascun dels tres estaments forma part d'aquest mateix i singular sistema de comunicació que és la música. En aquest treball em proposo de fer una reflexió sobre la percepció i sobre com senten o entenen la música aquells que l'escolten, cosa bastant més complexa del que sembla a primera vista per diverses raons: la primera de totes és perquè la percepció és una sensació el mecanisme de la qual no és prou conegut; la segona es deu a que l'expressió musical es troba més enllà del cognitiu racional i finalment perquè topem amb la immaterialitat de la pròpia música. El seu element primordial, el so, és produït per les vibracions dels instruments o de la veu, les quals provoquen variacions de pressió a l'aire que hi està en contacte i aquest mateix aire el transporta en forma d'ones fins a l'orella de l'auditor. La matèria musical es troba, doncs, a l'aire i s'esvaeix sense deixar rastre tan bon punt l'instrument o la veu deixen d'actuar de manera que per parlar de la seva percepció únicament podem fer-ho a partir de la música quan sona i, d'aquest punt de vista, la partitura no passa de ser un mer projecte perquè entre l'obra i el públic s'hi interposa l'interpret que és qui fa el prodigi de convertir les notes en música i té a les seves mans donar un sentit musical a la peça.

## La ciència ens explica els sons

Començarem per fer una ullada molt resumida sobre allò que pensa la ciència a propòsit de la percepció musical. El primer treball important el proporcionà Hermann Helmholtz amb la publicació el 1863 del llibre: *Die Lehre von den Tonempfindungen* (Sobre les sensacions del to) com a base fisiològica per a la teoria de la música. És un llibre molt extens, un autèntic tractat d'acústica –de fet és l'acústica que vaig estudiar jo a la Universitat– en el qual a més d'examinar el moviment vibratori, la formació d'ones sinusoidals, l'espectre d'harmònics, la propagació del so, la fisiologia de l'oïda, etc. descriu la formació de les escales i l'harmonia, particularment la gènesi de l'acord perfecte –format pels tons corresponents als primeres cinc harmònics del fonamental– amb la qual cosa pensava justificar el sistema tonal. És un treball impecable i rigorós que va tenir una important repercussió en els musicòlegs, sobretot a principi del segle xx. Creia haver descobert les lleis essencials de la música que en aquell moment era exclusivament tonal i era imprevisible que pogués ser d'una altra manera. El fet que l'acord perfecte tingués una explicació a partir de l'anàlisi físic del so donà ales a alguns musicòlegs a vincular la tonalitat amb la natura: l'acord perfecte era garant del principi aristotèlic d'imitació de la natura. Però la cosa no és exactament així perquè la teoria de Helmholtz explica en efecte la tonalitat, però això no vol dir que la justifiqui. En primer lloc, perquè tots els assaigs foren fets en laboratori amb aparells artificials per tal d'obtenir medicions correctes i per tant no tenien res de natural. En segon lloc, perquè els únics sons que existeixen a la natura són els emesos per la veu humana o pels animals, els produïts pel vent fent remors o xiulets, o fent vibrar les fulles d'arbres i plantes o provocant les ones del mar amb el seu sorollós trencament, l'aigua circulant pels rierols o caient en cascada i finalment els trons provocats per les descàrregues elèctriques dels llamps. No és gens clar que la veu humana produeixi harmònics, les ressonàncies dins la boca en una sèrie de cavitats amb diferents graus esmorteïdors són molt complexes i la posició dels màxims de ressonància a l'espectre de la veu humana denominats formants, per distingir-los dels harmònics, són situats a diferents zones segons siguin les vocals més obertes o més tancades, i són essencials per a la gènesi del timbre vocal: tot i que la veu pot cantar no sembla que la teoria de la fonació pugui fornir arguments per a bastir la teoria de la tonalitat. El sons provocats pel vent als seu pas entre les fulles o el del trencar de les ones són sons blancs, és a dir que contenen totes les freqüències amb amplituds variables i aleatòries. Així doncs, els harmònics únicament es produeixen en els instruments musicals, tant artificials com els aparells de mesura utilitzats per Helmholtz, cosa que no té més rellevància que la de constatar la seva natura artificial sense que això impliqui cap aspecte pejoratiu, perquè la música, com les altres arts, viu de l'artifici; en canvi, no és acceptable bastir una teoria harmònica a partir de la consonància de l'acord perfecte sobre la base de limitar-se als cinc primers harmònics d'un to fonamental quan aquest en produeix molts més, alguns d'ells perfectament dissonants amb el to que els origina. La conclusió de tot plegat és que la tonalitat, com l'escala temperada, és un artifici, un deliciós artifici, independent de la natura i, com a tal, no és un sistema únic, ni descarta altres possibilitats fins i tot molt diverses.

Els principis d'acústica clàssica formulats per Helmholtz, tot i ser inqüestionables, van resultar del tot insuficients quan l'experimentació desplegada a partir de la creació dels laboratoris de música electroacústica a la segona meitat del segle xx posaren de relleu que el so és molt més complex que hom creia: els criteris físics i matemàtics aplicats als sons aïllats tan sols són vàlids per a oscil·lacions de durada indefinida i aquesta mena de sons a la pràctica musical no existeixen. En la realitat els sons no

són estàtics, sinó que formen una funció periòdica d'amplitud variable amb quatre períodes transitòris fonamentals: atac, decaïment, estacionari i extinció, cadascun d'ells amb una composició diferent de l'espectre harmònic i que, en conseqüència, modifiquen la seva qualitat al llarg de la seva durada: es mou com un ésser vivent; no és l'objecte sonor en si, sinó el seu esdevenir que té importància.

Al meu entendre, l'estudi científic de la percepció musical s'hauria d'enfocar contemplant la música com un flux sonor en el qual no compten els elements que configuren la partitura (tons, durades, dinàmiques, etc.), sinó el conjunt global mentre sona considerat com un "sistema" dins del qual, a més de les tensions i distensions introduïdes pel compositor i accentuades per l'interpret, hi intervé una infinitat de microtensions/distensions únicament definibles per funcions de probabilitat. A la realitat els sons perfectament purs: d'alçada exacta, de durada precisa i d'intensitat perfectament controlada, únicament es produeixen en laboratori i són substancialment anodins i és justament la imprecisió humana en el maneig dels instruments la que proporciona aquesta multitud de microvariants que participen molt activament a vitalitzar i donar valor a la música.

Les recerques posteriors malgrat els passos de gegant realitzats les darreres dècades, sobretot amb la digitalització del só que incorporà la informàtica en la recerca, no es pot dir que ens hagi situat al capdavant del camí, perquè cada troballa, tot i incrementar el coneixement, sol plantejar nous interrogants i obrir noves vies de recerca. Si, doncs, el coneixement del só, que és la matèria primera de la música, és encara subjecte d'estudi, en canvi la seva propagació en forma d'ones a través de l'aire i el seu comportament en la transmissió són ben coneguts, fins al punt que avui dia és inadmissible construir un auditori sense una bona acústica. Aquestes ones sonores són les que arriben a l'orella i a partir de llavors és quan comença el procés de percepció pròpiament dit.

## I el só arriba a l'oïda

L'òrgan de l'oïda es compon de tres parts: l'orella externa, l'orella mitjana i l'orella interna. Les variacions de pressió de l'ona sonora captades per l'orella externa arriben fins al timpà on són transformades en vibracions mecàniques que són trameses per la cadena ossicular fins l'orella interna, allà les vibracions es transformen en forma d'ones de compressió en el mitjà líquid que omple l'orella interna. L'òrgan de Corti, on arriben les compressions, és la zona de percepció en què les cèl·lules sensibles prenen contacte amb fibres nervioses que transformen les vibracions sonores en impulsos nerviosos que són transmesos al cervell pel nervi coclear. Les connexions entre les cèl·lules sensibles i les fibres nervioses funcionen d'una manera semblant a una xarxa de telefonia automàtica: diverses fibres poden connectar-se a una sola cèl·lula auditiva i viceversa, tot seguint un mecanisme que no és prou conegut i que sembla indicar una mena de procés de quantificació que genera els impulsos que s'envien al cervell. No està gens clar com es trameta tota aquesta informació fins al cervell a través del nervi auditiu i de com rep i gestiona aquesta informació la xarxa neuronal.

El cervell no és una cosa neutra que rep missatges d'una manera passiva, ni tan sols actua segons els principis d'acció/reacció, sinó que crea estratègies indagadores per a la comprensió de tot allò que li arriba a través dels sentits. Segons els psicòlegs, l'educació posa de relleu que el desenvolupament de l'activitat perceptiva ve recolzada per l'adquisició de conceptes i símbols que permeten definir formes, elements i les seves articulacions. Gràcies a això poden conservar-se en la memòria certs models esquematitzats, com una mena de plantilles, que permeten identificar determinades

cadències tonals reiteradament escoltades i fins i tot formes musicals simples i molt ben definides principalment relacionades amb danses. Qui més qui menys, identifica un vals encara que el senti per primera vegada, si abans n'ha escoltat molts; el mateix es pot dir del pasdoble o del rock i de tants altres. Amb l'educació musical, aquests conceptes de desenvolupament incrementen la seva potència no tan sols en el refinament del gust, sinó també amb la facilitat i el domini de l'activitat perceptiva, la capacitat d'abstracció i de diferenciació durant l'audició musical. La memòria juga un paper fonamental en l'audició perquè, atès el seu caràcter immaterial la música únicament té una dimensió mesurable: el temps. A cada instant de l'escolta, tot allò que l'ha precedit ja és passat i si no ho recordéssim el present no tindria cap sentit. Però la memòria també intervé en la pròpia percepció musical, ja que aquesta reclama un cert grau de predicció: una obra coneguda és percebuda més fàcilment que una obra nova, és més, a cada audició es descobreixen esdeveniments que abans havien passat desapercebuts. També una obra nova que s'amotlla a uns cànons formals llargament reiterats és fàcilment percebuda. En canvi una obra enterament nova, sobretot si no segueix els mètodes constructius antics com passa amb la música composta a partir de mitjan segle XX, requereix una escolta activa i un cert grau de cognició musical que únicament s'adquireix amb l'educació de l'oïda a força d'escoltar amb atenció i assiduïtat la música.

La psicologia i l'acústica no són les úniques disciplines científiques que indaguen sobre la percepció de la música; la qüestió també és estudiada des d'angles diferents per altres disciplines com la sociologia, l'antropologia, les ciències de la informació, etc., sense que cap d'elles hagi pogut passar més enllà d'un cert llindar. La semiologia per exemple topa amb la paradoxa que la música és un llenguatge expressiu i articulat que pot sortir de la boca humana igual com ho fa la parla, però en canvi és troba desproveïda de vocabulari, de signes i de símbols que permetin elaborar cap mena de gramàtica.

## La música, missatgera de què?

L'essència de la música és un misteri. Tan viva, la nova com l'antiga. Tan lligada a la natura de l'home i tan inexplicable. Tan semblant a la parla i alhora tan allunyada d'ella. Resulta ben difícil filar prim en el raonament sobre el significat de la música degut a la seva capacitat d'expressar molt sense explicar res i poder dir moltes coses que no són expressables amb paraules. El llenguatge musical comença a partir del límit del llenguatge parlat, per tant més enllà del raonament cognitiu, i en conseqüència, per intentar explicar-nos de quina manera el missatge tramés per la música és entès per aquell que l'escolta no podem anar gaire més enllà de exposar algunes observacions i formular unes hipòtesis que tenen més de subjectiu que de racional.

Les manifestacions musicals més primitives com són el cant i la dansa es venen practicant des dels primers albors de la humanitat fins als nostres dies i mantenen íntegra la seva capacitat de commoció, tot i que el pas dels anys hagi anat modificant el seu estil per ajustar-lo als gustos i modes de cada moment. La dansa com a exteriorització del nostre ritme més íntim i vital —el batec del cor— combinat amb la capacitat gestual i expressiva del cos, forma part de la nostra condició humana tot i que pugui arribar a adquirir formes molt artificioses. El cant, tant íntimament humà com la dansa, té capacitat d'explicar coses gràcies al text i pot produir emocions, fins i tot passions, però la seva capacitat d'expressió musical és escassa perquè, sotmesa al text, es val únicament de la melodia com a element abellidor i emfasitzador, i de la modulació de la veu que també pot ser objecte d'artificis

que van des del “bel canto” al “microfonisme” entre molts altres. Com diu George Steiner a *Errata* (Londres 1997, traducció al català 1999) “la cançó és simultàniament la més carnal i la més espiritual de les realitats. Orgànicament, la cançó humana ens situa més a prop de l’animalitat que qualsevol altra manifestació”. Així, doncs, per reflexionar sobre el significat de la música ens hem de basar fonamentalment en la música instrumental –música en estat pur i gran aportació de la cultura europea– en la qual l’emoció estètica no és emmascarada per altres emocions de tipus èpic, místic, sentimental o simplement descriptiu.

La disponibilitat d’un patrimoni musical, que abraça més d’un mil·lenni, ens permet gaudir d’un repertori molt extens i variat el qual, però, únicament podem contemplar sota el prisma de la nostra mentalitat actual. El diàleg entre la creació i la contemplació, fonamental en el moment de la creació, resulta progressivament esmorteït a mida que creix la distància en el temps entre ambdues activitats, perquè l’art musical no ha estat mai una pura tècnica, sinó que es troba estretament vinculat amb les idees i les ideologies pròpies de cada moment, cosa que condiciona tant aquell que la crea com aquell que l’escolta. Això vol dir que hi ha una diferència substancial entre la manera com el públic actual entén la música antiga interpretada per músics d’ara, respecte a com l’entenia el públic a l’època de la seva creació. Això és vàlid per a moltes manifestacions de l’art però particularment per la música, perquè aquesta únicament existeix mentre sona i, en conseqüència, quan l’escoltem és necessàriament interpretada per músics del nostre temps. A mi personalment no em desplaça que una música antiga s’interpreti d’acord amb els criteris i gustos actuals si gràcies a això conserva la frescor i la emotivitat. És més, ho prefereixo a certes versions historicistes fetes en nom d’una suposada fidelitat a l’origen –impossible de demostrar– que sovint resulten ensopides, perquè a diferència de la parla, que pot escriure amb tota precisió qualsevol mena d’idees, narracions o pensaments que el lector interpreta amb tota precisió i fidelitat, una partitura no ho diu tot sobre una música, a la lectura de la qual l’intèrpret hi afegeix els seus coneixements tècnics i els seus hàbits culturals, propis i diferents de cada època. Una primera observació, doncs, és posar de relleu que les obres mestres antigues –anterior a al segle XX– segueixen sent obres mestres però són interpretades i enteses d’una manera diferent de com ho eren en el moment de la seva creació.

Però no és solament el temps que intervé en el sentit del missatge musical sinó també l’entorn geogràfic. En efecte, el públic d’un concert de música índia a Delhi té un capteniment que posa de manifest una escolta expectant, activa i exterioritzadora de les seves emocions. El públic d’un concert a Barcelona, escoltant per exemple una simfonia, es manté hieràtic, amb una abstracció reverencial i únicament manifesta la seva satisfacció pels aplaudiments un cop l’obra ha acabat, cosa que tanmateix també fan els indis. Si amb aquests mateixos públics féssim un intercanvi d’intèrprets i programa, de ben segur que no tan sols quedarien desconcertats sinó que fins i tot s’avorririen. Totes dues són músiques cultes, però de cultures diferents. Una segona observació, doncs, ens posa de manifest que la pertinença a una cultura particular determina l’accés a una manera definida d’entendre la música.

## Quan el codi es transforma

Una tercera observació és conseqüència del reduït repertori de molts afeccionats il·lustrats, que queda delimitat a un període que va de Bach a Mahler, és a dir des de meitat del segle XVIII fins al principi del segle XX europeu, pràcticament a molt estirar: des del període galant fins al postro-

manticisme. Aquest període és el fruit d'un procés lent i progressiu, d'uns quants segles d'evolució de l'harmonia que involucrava, de tant en tant, innovacions decisives que de fet venien madurant des de feia temps i que eren fàcilment acceptades pel públic reduït i instruït de l'època, el qual, d'altra banda, no escoltava altra música que la del seu propi temps. És tant sols ara que el públic escolta gairebé únicament música antiga, però no tota, sinó solament la del període citat i s'absté de la música del seu temps, que tot i ser diferent no és menys música. Ha calgut sortir del marc del sistema tonal per prendre consciència dels seus límits temporals i geogràfics perquè la música existia a tot arreu de molt abans –pràcticament va lligada amb la pròpia existència de la humanitat– i segueix existint després. El tomb radical donat per Arnold Schönberg per afrontar l'exhauriment del romanticisme capgirà la situació i mai no s'havia produït una acceleració tant ràpida com la de la nostra època. És explicable, doncs, que el melòman atrapat dins aquest procés contempli amb recel una música que no encaixa amb els esquemes mentals adquirits a base de reiteració d'un sistema artificios com és el tonal, que no tan sols s'escolta a les sales de concerts sinó que bombardeja tothom a tota hora a través de la música comercial, la publicitat a la ràdio i televisió, el fil musical, etc. Sovint sóc interrogat, després de l'audició d'una obra meua, sobre el seu significat, cosa que sempre em posa en una situació entujosa ja que ni hi ha paraules per explicar-ho, perquè la música s'expressa a si mateixa i el significat que jo li dono és exclusivament musical. Quan un melòman em diu que no entén la música contemporània li acostumo a contestar que això vol dir que encara no ha entès Mozart, perquè en definitiva només li agrada perquè el té memoritzat i el pot tarallear o xiular. Quan escoltem Mozart només sentim música, bona música, amb un missatge estrictament estètic i és aquest que ens proporciona el gaudi d'escoltar-la. La única cosa que la raó ens permet d'entendre sobre aquesta música és el procediment de composició emprat per l'autor, però això és una cosa que forma part dels coneixements i de l'ofici propi dels músics o dels musicòlegs, cosa de la qual l'auditor n'ha de prescindir per limitar-se simplement a escoltar amb atenció, sense prejudicis, i gaudir d'allò que sent. En aquest sentit resulta molt il·lustrativa una anècdota de Picasso quan va ser interpel·lat un dia per un individu que li deia que no li agradaven les seves pintures perquè no les entenia; Picasso li va demanar seguidament si li agradaven les truites i en contestar aquest afirmativament li va etzibar: “Les deu entendre molt bé!”. És a dir, per gaudir de les truites les has de menjar i per gaudir de la música l'has d'escoltar. Una altra observació, doncs: resulta molt difícil de fer comprendre coses que en realitat són molt senzilles a individus que tenen la ment obstruïda per prejudicis erronis o irreal, fruit més de la ignorància que de la niciesa.

## Cap a una escola activa

La cosa seguirà així mentre el melòman no prengui consciència que la música no necessita cap cotilla que li doni una forma determinada i que pot ser expressada amb infinitat de formes diferents, la percepció de les quals, però, requereix una escolta activa que l'impliqui en allò que sent. En efecte, Schönberg aportà a la música la modernitat, l'alliberament de l'expressió, l'abandonament de la melodia –record ancestral del seu origen cantat– i de totes les croses i proformes que l'acompanyaven i marcà una nova ruta cap al futur que fou seguida per les generacions posteriors. Aportació que es basa fonamentalment en la creativitat i se centra en la “idea” com a punt de partida per a la composició d'una obra. Cal no caure en la confusió creada per molts comentaristes musicals que usen el mot “idea” per referir-se als temes o motius. Aquests són elements formals molt con-

crets de la música clàssica i romàntica on intervenen amb una funció molt concreta com a base del desenvolupament d'acord amb unes regles determinades i posseeixen un nom concret, dir-los d'una altra manera no és res més que una pura xerrameca que crea desori. La idea des del punt de vista schoenberguà és personal, independent i conté tots els ingredients per a configurar l'obra i escriure la partitura: és l'obra completa. Per comprendre aquesta nova manera d'entendre la música cal una escolta activa o crítica: no hi ha cap dubte que l'esforç d'atenció esmerçat en escoltar una obra nova queda llargament compensat per l'enriquiment de la consciència i de coneixement que proporciona. Una nova observació: la diferència entre la música d'abans de Schönberg i la de després és que ara la forma no és prèvia a la composició sinó que n'és conseqüència.

El 1969 vaig compondre *Quadre* escrita per a un conjunt de tretze instrumentistes. Val a dir que la idea d'aquesta obra correspon a una forma molt simple: la peça comença amb sons curts esparsos, separats i febles, gairebé imperceptibles, que mica a mica van guanyant en quantitat i en intensitat; la massa sonora es desenvolupa en una lenta densificació de sons i de volum sonor fins arribar a un fortíssim on tots els instruments alhora toquen molts sons, moment en què un fort cop de tam-tam interromp la massa sonora instrumental i queda tot sol vibrant fins a la seva extinció; llavors un lleu cop de percussió tanca l'obra. El Conjunt Català de Música Contemporània dirigit per Konstantin Simonovix la va fer sonar a l'auditori de l'Institut Francès i va ser escoltada per unes tres-centes persones, entre elles el, llavors jove, poeta Santi Pau. Al cap de pocs dies, aquest em mostrà un poema visual, al qual havia posat el mateix títol, *Quadre*, que era una rèplica exacte de la forma de la meva peça. El poema era presentat en forma de quadern: a les primeres pàgines hi havia poques lletres esparses, però en quantitat creixent a cada pagina, més endavant apareixien paraules igualment esparses inicialment, però en major quantitat a mida que passaven les pàgines fins arribar al text complet que omplia tota la pàgina; a partir d'aquí una sèrie de pàgines –tantes com permetia fer la còpia de fulls amb paper carbó intercalat de les antigues màquines d'escriure– reproduïen aquesta darrera amb una visibilitat progressivament afeblida fins arribar a ser imperceptible; una darrera pàgina amb una coma al centre, posava punt final al poema. Això vol dir que la idea sorgida en el meu cervell, comprimida ignoro de quina manera perquè jo la percebo instantània, ha estat correctament escrita en la partitura, correctament interpretada pels músics i les seves sonoritats han arribat passant per l'aire a les orelles de Santi Pau i finalment al seu cervell on ha estat reproduïda amb fidelitat. Aquesta experiència és important perquè és un fet real, ben lluny dels experiments científics que fan els investigadors que estudien la immensa trama de processos intermedaris que separen allò que pensa el creador d'allò que entén l'auditor. D'aquesta experiència se'n poden extreure dues observacions importants: la primera és que la idea del creador pot arribar fidelment íntegra al oïdor; la segona és que el receptor en fa una lectura personal.

## La percepció quan s'és músic

Crec que val la pena parlar de la meva pròpia experiència com a auditor de música. La meva formació musical pot constituir un privilegi o un handicap, o ni una cosa ni l'altra, però resulta obvi que la meva escolta no pot ser igual que la d'un simple melòman. Quan sento música, vulgui o no, faig un seguiment més o menys analític de l'estructura de l'obra, cosa que no quedarà completada fins arribar al final de la peça, però durant aquest procés em criden l'atenció les sorpreses cohe-

rents amb aquesta estructura que són allò que em proporciona sensació de gaudi i que unides al final amb el conjunt de l'estructura dona un significat concret a aquella obra. La peça queda llavors perfectament identificada amb tots els seus ingredients de una manera semblant a la de la idea i perfectament emmagatzemada a la memòria. Les sorpreses a què em refereixo no tenen res a veure amb els efectes que a vegades introdueixen els compositors per cridar l'atenció o enlluernar l'oient, sinó mes aviat són relacions inesperades entre sons; les imprevisibles modulacions harmòniques de Mozart o els insòlits girs contrapuntístics de Bach en poden ser un bon exemple. Vull remarcar que he escrit sons i no tons, perquè la sorpresa pot procedir de moltes més coses que les simples alçades dels sons. M'és igual escoltar una música actual o romàntica o antiga o procedent d'un punt allunyat del planeta perquè la meua manera d'escoltar-la és sempre la mateixa i em permet gaudir de totes elles. Quan escolto una obra diverses vegades la música es va memoritzant, les sorpreses deixen de ser-ho, l'interès de l'escolta decau fins al punt que, a vegades sense adonar-me'n, en ple concert la meua ment divaga amb rumb indefinit per altres móns que em fan oblidar que estic sentint música. El significat d'aquesta obra no queda per això modificat i manté la vigència de la primera escolta, fins i tot rememoro la gran sensació que em produí la primera audició, però l'apetència de tornar-la a escoltat es redueix considerablement. No em diu res de nou.

Què passa quan escolto una obra meua?. En aquest cas el significat ja el tinc donat d'antuvi perquè coincideix amb la idea, de sorpresa no en puc tenir cap; l'atenció es centra en la interpretació: si aquesta posa clarament de relleu la idea sento la satisfacció pròpia del treball ben fet, tant el de l'interpret com el meu, si, al contrari, la distorsiona o la desdibuixa em ve sensació de neguit i la trobo interminable. Robert Gerhard deia que el compositor durant el seu treball ha de introduir sorpresa rere sorpresa en l'elaboració de la partitura, però allò més sorprenent ha de ser que en escoltar la peça acabada no et sorprengui res. Crec que això il·lustra prou bé allò que jo he definit més amunt com a "sorpresa coherent amb l'estructura", i també la manca de sorpresa de l'autor per la pròpia obra.

M'omple de perplexitat pensar que hi ha una nombrosa massa de públic que es conforma amb un repertori molt reduït i escoltat amb reiteració. És normal el desig de sentir de nou una obra que va agradar en la seva primera audició, fins i tot segueix sent normal que aquest desig es repeteixi diverses vegades, però que passa quan l'obra està memoritzada? La identificació d'allò que se sent amb allò que té memoritzat és motiu suficient de una satisfacció que no requereix esforç? o bé la memòria serveix únicament de patró per valorar l'interpret? La interpretació, en tant que component visible del concert té capacitat de satisfer l'ambició estètica prescindint de la mateixa música? Faig aquestes preguntes amb el màxim respecte i simplement perquè no hi trobo resposta. Potser aquest és el meu handicap perquè quan jo sento una obra per primer cop, en la qual tot allò que passa és previsible, no aconsegueix desvetllar el meu interès: l'obra per a mi no té cap sentit, per més ben executada que sigui, que és el mateix que em passa en sentir una obra per enèsima vegada la qual no em diu res de nou si no és interpretada amb una excel·lència excepcional.

Certament l'interpret és el protagonista d'un concert. Sense ell no hi ha música. Es val de la música escrita pels compositors per posar de manifest el seu art, però aquest art només s'acompleix amb plenitud quan l'interpret sintonitza amb el pensament de l'autor de l'obra i a més hi aporta un grau elevat de la seva pròpia creativitat que enalteix l'obra fins a límits insospitats: llavors es produeix una descàrrega d'energia estètica. Això és vàlid per a qualsevol mena de música antiga o moderna.



Malauradament, els intèrprets amb un elevat grau de creativitat escassegen i són suplementats o fins i tot substituïts per virtuosos que fan malabars tan enlluernadors com vacus, impulsats per una eficient campanya de publicitat. Desviar l'atenció del públic exclusivament vers l'intèrpret pot ser molt profitós per a aquest, pel seu agent i per "fer taquilla", però no fa cap bé a la música perquè transforma el potencial melòman en un pur consumidor. Però aquesta és una altra història que poc té a veure amb la percepció musical, si no és per posar en evidència les mancances educatives.

La meva formació m'incapacita, doncs, per situar-me al lloc d'un bon melòman, o per intentar-ho m'haig de remuntar als records de la meva infantesa quan jo era un simple afeccionat, cosa que realment resulta molt remota i boirosa, però recordo molt bé a l'entorn del meus vint anys –quan la meva formació musical es reduïa a uns pocs cursos de piano– l'impacte que em va produir la *Sinfonia dels Salmes* d'Igor Stravinsky interpretada el 1951 per la Capella Clàssica Polifònica i l'Orquestra Municipal de Barcelona dirigits per Eduard Toldrà al Palau de la Música. En aquella època l'audició d'una obra d'aquestes característiques era un fet aïllat i insòlit i recordo com si fos ara la sorpresa total, de cap a peus, que vaig sentir en escoltar-la i la forta commoció que em va produir. Una darrera observació, doncs: l'efecte sorpresa com a desencadenant d'emoció estètica no és privatiu d'aquells que posseeixen una elevada formació musical sinó que es troba a l'abast de l'afeccionat corrent.

## Significat o imaginari propi

La ciència pot fer encara importants avenços en el coneixement del món del so i en el de la percepció de la música, però dubto que arribi a esbrinar mai el significat dels missatges tramesos per aquesta, per la senzilla raó que aquest missatge és estètic, no és unívoc i cada auditor li dona un significat personal. No pot ser altrament perquè la percepció depèn de la combinació de massa factors cadascun dels quals, a més, admet diverses gradacions. Així, doncs, tant el nivell d'educació de l'oïda, com de cultura general i particularment de la música, com el grau d'experiència en el camp estètic de cadascú són suficients per donar un ventall força diferenciat per entendre una música d'una manera o altra i donar-li un sentit personal. Però jo, basant-me en la meva pròpia experiència, m'atreveria a apuntar dos factors com a preeminentes.

En primer lloc, la capacitat sorpresiva de l'auditor en tant que activadora de l'emoció estètica, de la qual n'he parlat abans en explicar la meva experiència personal. A part de Gerhard, no n'he sentit parlar a ningú més del món de la música, tot i que suposo que qui més qui menys tothom ho ha experimentat: més d'una vegada he sentit elogiar una obra amb el qualificatiu de sorprenent. Crec que no vaig desencaminat perquè alguns poetes també s'hi han referit com Charles Baudelaire que considerava la sorpresa com l'origen de la poesia, i Joan Brossa, el qual deia que n'era el fonament essencial. Ignoro si existeix una gradació de sensibilitats que ofereixi una major o menor capacitat sorpresiva. Potser els psicòlegs tenen la resposta.

L'altra, segurament la més important, és la capacitat creativa de l'oïdor, de la qual tothom en té en major o menor grau. L'emoció estètica de l'escolta és un estimulador de la creativitat i aquesta es desenvolupa d'acord amb l'aptitud, la sensibilitat, el coneixement i l'activitat de cadascú. He explicat abans com Santi Pau va crear el seu poema visual *Quadre* després d'haver escoltat la meua obra del mateix títol; ell no té cap formació musical però és altament creatiu i penso que no hi ha cap

dubte sobre l'estímul creatiu que li desvetllà l'audició de *la meua obra*. Aquesta no és l'única experiència en aquest terreny: la passada primavera em trobava a Eivissa a casa d'Erwin Bechtold i ens disposàvem a escoltar conjuntament l'enregistrament del meu *Estro aleatorio*, que feia poques setmanes havia aparegut al mercat. Quan jo anava a explicar-li el munt de dificultats tècniques que havia calgut vèncer per a la realització d'aquest CD, em va dir que no li interessaven ni els procediments de composició ni els contratemps de la realització: per ell només compta allò que sent. Escolta amb atenció i treu les seves conclusions personals d'allò que ha sentit. Erwin és un oïdor perfecte, però també és una persona molt creativa, i de ben segur que l'estímul estètic li fa percebre una imatge sonora molt personal de la música que escolta, cosa que m'atreviria a reiterar respecte a altres amics meus també molt creatius i molt sensibles a la música com Joan Brossa i Antoni Tàpies. Seguint aquest mateix fil vull citar per acabar, el llibre *El canto de las sirenas* d'Eugenio Trias que, tot i ser un tractat de filosofia, es llegeix com si fos una novel·la en la qual l'argument és la música i el protagonistes són els compositors acompanyats de molts pensadors i poetes imbricats en la trama argumental. És una excel·lent mostra de com la música ha estimulat Trias a una reflexió de gran volada que l'ha conduït a la creació d'un llibre que es llegeix amb fruïció i on posa en evidència la seva personal i apassionant manera d'entendre la música.

Confio que la ciència no arribarà mai a explicar perquè la música pot expressar tant, dient coses inexplicables i diferents a cadascú. Trobo meravellós, estar assegut en una sala de concerts gaudint de la música en mig d'una multitud i que cada un de nosaltres doni un significat diferent a allò que està escoltant, i, a més, que tots siguem incapaços d'explicar-nos mútuament allò que hem entès.

La música és la porta oberta del nostre propi imaginari.